تمظهرات الصورة البصرية في قصيدة (المعلم) ليوسف الصائغ

أ.م.د. محمد راضي شارف
كلية التربية الاساسية/ الجامعة المستنصرية

Visual image representations In the poem (teacher) to Joseph jeweler

Ass. Prof. Dr. Mohamed Radhi Sharaf
College of Basic Education\ Mustansiriya University
samasama.90@yahoo.com

entrance

In this preview we attempt to approach the visualizations and visualizations of the visual images in Joseph Al-Sayegh in the poem (teacher) through three main entrances, and the introduction of chromatic references in which we try to focus on the relations that function with points of animations with a visual depth with a chromatic dimension.

And the entrance of the image and photographic furnishing, to find out the extensions of the visual perspective and the description of the functional and functional characteristics that govern it and the entrance of the visual opening of the visual image, as the mental preoccupation of the visual person is dominated by the visual area of the visual observation with the opening of the correspondence horizon between the representations of these approaches and patterns and their ability to mating with expressive mechanisms Supportive.

Keywords: image, visual, poem, teacher, Youssef Sayegh.

مدخل

تشتغل الصورة البصرية على احالات متعددة، بعضها يشير الى مشخصات خارجية وبعضها الاخر يرتبط بتصورات ذهنية مجردة، فيما تتجه بعض تلك الاحالات الى مشهدية تشكيلية تفضي بالمحصلة الى صورة بصرية كلية او جزئية متناثرة تمثل بمجموعها صورة بصرية متشظية.

وقد عمد يوسف الصائغ في قصيدة (المعلم) الى توظيف الصورة البصرية مستفيدا من قابليتها على الانفتاح الدلالي وفاعليتها في التنوير والاضاءة ومن الجدير بالملاحظة – هنا – ان الصائغ كثيرا ما يلجأ الى تذويب هوية الصورة البصرية من خلال ايجاد فضاء من التراسل بين تمظهرات الصور للخروج من حيز التوصيف الحرفي للصورة البصرية دافعا اياهما الى اقصى حدودها الدلالية، ومن جانب اخر قد يلجأ احيانا الى دعم تلك الصور بآليات تعبيرية رديفة كالمفارقة، اذ لا تبدو هذه الاليات منفصلة عن الصورة البصرية وانما نابعة منها ومتصلة مشيميا بها، خالقا بذلك بؤرة توتر عالية الشحنة الدلالية، مستفيدا من ذلك الاكتناز في تاثيث الرؤية الشعرية ورفع مستوى استجابة القارئ.

ونحاول في هذه المعاينة مقاربة تجليات وتمظهرات الصور البصرية عند يوسف الصائغ في قصيدة (المعلم) من خلال ثلاثة مداخل اساسية، ومدخل الاحالات اللونية بوضفها صورة نحاول فيه التركيز على العلاقات الدالة بوضفها نقاطا موحية تحمل عمقا بصريا ذات بعد لوني.

ومدخل الصورة وفوتوغرافية التأثيث، للوقوف على امتدادات المنظور العيني وبيان الخصائص التشكيلية والوظيفية التي تحكمه ومدخل الانفتاح التخييلي للصورة البصرية، اذ يغلب الشاغل الذهني على الشاخص البصري في تحديد مساحة الصورة البصرية مع ملاحظة انفتاح افق التراسل بين تمثلات تلك المداخل والانماط وقابليتها على التزاوج مع آليات تعبيرية داعمة.

الكلمات المفتاحية: صورة، بصرية، قصيدة، المعلم، يوسف الصائغ.

أولاً/ الصورة وفوتوغرافية التأثيث

يستفيد الصائغ – كثيرا – من عين الرسام التي تؤهله لسبر اغوار اللوحة وضبط تفاصيلها، فكونه رساما فعلا اتاح له مزيدا من اتساع الرؤيا البصرية ومزيدا من الاحساس الجمالي الذي يلف مشهدية الصورة البصرية.

و قد يقدم كثيرا لصورته البصرية، ويبرع في رسم اطارها الخارجي ومفرداتها البصرية من خلال الوقوف على ادق تفاصيل المشهد البصري، محاولا نقل صورة (فوتوغرافية) ترقى لمصاف الرؤية العينية (1)، اذ يؤثث لتلك المفردات ببراعة ويلح في بيان ما همية تلك المفردات من خلال البحث في خصائصها التشكيلية والوظيفية، لكنه في احيان اخرى لا يصرح بتلك التفاصيل ولا يحفل بها ولا بجاذبيتها الشكلية، انما يعمد الى رسم مشهد درامي يوحي بشكل احالي الى تلك الصورة، وكأنه معني بالإشارة دون التصريح ويترك للقارئ حقوق انتاج الصورة (2) ويلجأ من احيان غير هذه الى سلك اسلوب معاكس وذلك برسم الشخصية والتركيز على تفاصيل تحيل الى (نكهة) المشهد وتشي بكينونته، لكنه قد يعمد الى الجمع بين الآليتين مستفيدا من قدرة ذلك التزاوج على انتاج وليد مغاير يؤدي دورا مزدوجاً في اظهار مشهدية الصورة البصرية.

مات المعلم
منذ سنين
وسرتُ وراء جنازتهِ
وكان معي
(وطن لو شغلتُ) (3)

ان صورة موت المعلم تنهض على ان انقاضها صورة ولادة جديدة، هي في الاصل صورة ولادة السائر خلف الجنازة حاملا (وطن لو شغلتُ..) فموت المعلم واقع خارجي والسير خلف جنازة واقع خارجي ايضاً، الا ان ((وكان معي/ وطن لو شغلتُ)) واقع داخلي وجداني، يمثل مشهدية غير مرئية وغير معلنة، تمثل نقطة تحول جوهرية في كينونة الواقع الخارجي نحو الداخل، الداخل المكتنز ب ((وطن لو شغلتُ)) اذ تمثل تلك المشهدية جذوة تناسل الفكرة ورحلتها عبر الاجيال، من معلم آمن بها وجسدها ومات دونها الى تلميذ حملها وهو يسير خلف جنازه معلمة، فما بين (موت المعلم) بوصفه منظورا بصريا ومسير التلميذ خلف الجنازة وهو منظور بصري ايضا، ثمة صورة بصرية حركية غير معلنة تحمل في داخلها بذور صورة بصرية تخيلية غير مرئية هي صورة التلميذ هو يحمل في داخله بتيا من الشعر، اذ تمثل تلك الصورة الغاية من موت المعلم وهكذا تكتمل الحلقة ويغلق اطار الصورة.

ويوغل الصائغ في رسم صورة المعلم البصرية واصفا شعره ووجهه وهيأته وحركاته وسكناته، محاولا من خلال ذلك ترسيخ تلك الصورة النمطية التي تتسم بالجدية والمعرفة والانضباط:

لكان المعلم يأتي الى الصف
محتميا خلف نظارتيه
ويكتب فوق طفولتنا بالطباشير (4)

اذ لا يتحدث عن صورة المعلم وهو يدخل الصف، وانما عن الصورة الذهنية ((الذاكراتية)) لتلك الصورة الاولى، فـ((كأن)) تعمد الى انزياح قصديّة الصورة المنطية وتحولها الى الصورة الذهنية الراسخة لحقيقة المعلم، فالمشهد – هنا – افتراضي غير واقعي ولا حقيقي اخرجته مخيلة تلميذ ادمن صورة معلمه ففي الصورة الاولى كان المعلم يكتب فوق السبورة، لكنه في الصورة البصرية المتخيلة ((يكتب فوق طفولتنا بالطباشير)) تلك الكتابة التي رسخت سيميائية المعلم في اذهان التلاميذ، مع ملاحظة ثبوت تلك الهيأة ((محتميا خلف نظارتيه)) في الصورتين الحقيقية والمتخيلة، الا ان فاعليتها تختلف بين الصورتين ففي الاول الفعل واقعي وفي الثانية استثنائي ((يكتب فوق طفولتنا بالطباشير)).

– وقد تستنبطن بعض المشاهد صورا ذهنية بصرية كامنة يمكن ان نسميها صور الضلية او صور الظلّ:

فمن اين تأتي القصيدة

والمخبرون

يسدون كل الشوارع (5)

فمشهد المخبرين وهم يسدون الشوارع امام القصيدة لا يستند الى الية واقعية في الخارج، انما هو افتراضي ذهني يحاكي واقعا مألوفا يختلف عنه بطبيعة المشخصات وهيأتها ومغايرة وظيفتها فالمخبرون يملؤون الشوارع ويسدون الطرقات امام القصيدة، لذا فالقصيدة تحاول الوصول جاهدة لكنها تسقط بفعل المخبرين.

وفي ظل هذه المشهدية غير المألوفة يشي النص الكامن ببعض ملامحة، فالشعر مراقب والكلمة ممنوعة واجهزة النظام وازلامه يطاردون الاقلام الحرة.

فالنص الظاهر يستبطن في داخله نصا غائبا الذي سمح للنص الغائب ان يعلن عن نفسه في تلك المشهدية التصويرية البصرية التي يفترضها النص الظاهر.

وللتأثيث حكاية اخرى يوغل الشاعر في استثمار معطياتها، واستجلاب قوتها الدافعة لتحريك بعض الجمود الذي قد يلف المنظور البصري:

فيا سيدي

اعطنا ندماً

بقدر مجتنا

وارسم لنا شاربين (6)

فالتأثيث التصويري هنا ليس في صورة الشاربين وهما يحيلان الى مرحلة عمرية متقدمة اذ لا ينصرف الذهن الى تلك الصورة النمطية وانما الى صورة الطفل بشاربين في اشارة الى بعدين احداهما يتصل بمحاولة طي الزمن والخروج من سلطته، فيما يشير البعد الاخر الى ((فكاهية)) المشهد التصويري، من خلال المقاربة بين طفولة الوجه بشارب رجل، فعدم التجانس التصويري بين كلا المشهدين ادى الى محاولة عبور النسق الزمني المهيمن بمعنى لا يخلو من طرافة، فالشاربان مرسومان ولا يخفى ما للرسم من عمق بصري يتصل في غالبة بالدلالة اللونية، حتى ان الباحث وهو يتأمل تلك الصورة تراءى له وجه صبي ناعم بشاربين معقوفين مرسومين بقلم اسود غامق، فتلك الصورة لم تكن لتتشكل لو لا قدرة الشاعر على توظيف التعبير الشعري في خدمة المشهد البصري المنظور.

وحينما تذهب المدرسة التصويرية، الى اعتناق الصورة لغرض الصورة فحسب، فأن الصائغ يعمد الى الصورة البصرية ايمانا منه بقدرتها على فتح فضاءات لا متناهية، وخلق جو تعبيري يمتلك طاقة تنويرية كامنة:

وحين وصلنا الى الباب

راح المعلم يسبقنا

اشعت الشعر. (7)

فشعر المعلم الذي صرح الشاعر في موضع اخر في هذه القصيدة بكونه مبيضا، لا يكتفي هنا ببيان مستواه اللوني ودلالات ذلك المستوى وانما عرج الى هيأته (اشعت) الذي اضفى دلالة اخرى ذات مستوى اعمق.

وبضم الصورتين معا تتشكل مشهدية المنظور البصري ليكون (اشعث مبيض)) في اشارة ذكية لجوهرية دور المعلم في ((تفزيز)) وعي التلاميذ وتوجيه بوصلتهم صوب الحرية التي يشكل الوطن فلكها، فالمعلم لا يمتلك الوقت ((لتصفيف)) شعره ولا يلتفت الى هيأته لانه يتقدم التلاميذ صوب الباب، باب الحرية، باب الثورة، باب الوطن.

ثانياً/ الاحالات اللونية بوصفها صورة

ان الصائغ في نحته العلامات الفارقة للشخصية المحورية في المشهد التصويري البصري، يلجا الى التركيز على العلامات الدالة وخاصة النقاط الموحية التي تحمل عمقا بصريا يتغير دلاليا يتغير هيأته وعوارضه كالشعر والعين والنظارة ولون البشرة وغيرها والحقيقة ان بعض هذه الجزئيات يختزل صورة كاملة غير محكية تستبطن ايحاءات انفتاحية تصويرية متعددة ومن ثم ينفتح المشخص على امتدادات انزياحيه عميقة اذ لاتقف الحالة عند خاصية اظهار محددات الصورة البصرية التقليدية.

وكثيرا ما يفرغ المشهد البصري (العيني) المنظور من محتواه ويخرجه الى حيز التأويل بأليات مساعدة كالمفارقة وغيرها كالتجريد والتشخيص والتراسل بينهما:

خرجتُ من السجن
متسخاً
مثل سبورةٍ
كتب السجناء عليها شتائمهم 8

لا يكتفي الشاعر بالتقاط مشاهد جزئية متناثرة من قبيل "السبورة" و"الطباشير" و"المعلم" و"الصف" و"الغبار" و"الكلمات" وغيرها انما يعمد الى توظيف تلك المفردات بتحويلها الى علامات سيميائية تنور جوانب النص وتزيد من شحنته الدلالية، وقد يلجا احيانا الى تعضيد تلك الجزئيات باليات تعبيرية مساعدة لإخراج الصورة البصرية من كونها مجرد منظور الى تعميق امتداداتها التوصيلية كما فعل مع "السبورة" المتسخة في اشارة الى اختزال تلك السبورة لقصة جيل كامل اذا يرتبط مشهد السبورة المملوءة كتابات وتعليقات متناثرة بطبيعة الحياة وتنوع ثقافات وامتدادات وانحدارات جيل من التلاميذ الا ان السبورة هذه متسخة في اشارة الى ارتداد الافكار وفساد القناعات بفعل مؤثر خارجي، فالخروج من السجن بعد تجربة مريرة تترك في النفس رواسب نفسية وثقافية قاسية "كتب السجناء عليها شتائمهم" اذ تؤدي المفارقة دورها في توجيه الدلالة من السبورة بكينونتها المألوفة حينما تمتلئ علما ومذاكرة الى حيز يختزل تجربة سجن مضمخة بشتائم السجناء اذا امكن للشاعر الانتقال من نمطية الصورة البصرية المألوفة "للسبورة" الى صورة بصرية اعمق دلاليا. وتشكل حساسية اللون هاجسا مربكا لدى الصائغ صانع الالوان حيث يطلق العنان للطفل القابع في اعماقه ويترك له حركية اللعب والتعبير:

لكنني
لفرط المحبة اخطأت في النحو
فأسوّد لون الطباشير
واحمّر لون المعلم
وامتلأت وجنتاي
بحب الشباب 9

اذ يخطئ التلميذ في النحو، فتضطرب البنية الشكلية لثلاثة متغيرات، "الطباشير، المعلم، الوجبات" وفيما يستجيب المتغيرات الاولان للمؤثر الخارجي استجابة لونية (اسود، احمر) يحرص المتغير الثالث على ثبات البنيه اللونية ولو جزئيا ولاكتفاء بتغير بنيته الشكلية (امتلأت وجنتاي بحب الشباب) وان اشار هذا التغير الى تغير جزئي في البنية اللونية لوجه التلميذ

ومن جانب اخر يمثل تغير لون الطباشير منظورا بصريا غير خارجي بل يتجه صوب حالة شعورية تصويرية فرضتها طبيعة الحالة فيما يجسد احمرار لون المعلم منظورا تصويريا حقيقيا وتكتفي الصور الثالثة بالوقوف على حافة الصورتين فلا هي تصور تخيلي ولاهي واقع خارجي محض وانما تتأرجح بينهما كونها تحمل كلا البذرتين (الحقيقة والافتراضية) لاتصالها بالصورة الاولى كونها تمثل

حالة انسانية نفسية يمكن ان تنطوي على تغير هرموني يسهم في تغير حالة ولون الوجنتين وتتصل بالصورة الاخرى كونها تعبير تصويري افتراضي كما الت اليه حالة التلميذ ساعة اخفاقه في النحو.

تشتغل الصورة اللونية على ايحاءات اللون ودلالاته بوصفها منظورا يرتبط كثيرا بالجانب النفسي والمزاجي للفرد وهذا ما أكدته الدراسات المعنية بسيكولوجية اللون ومن الطبيعي ان تمثل الصورة اللونية ابسط واوضح مظهر من مظاهر الصورة البصرية فاللون مدرك بصري يتحول الى معطى نفسي من خلال ارتباط العين بخلايا الادراك البصري في الدماغ ومن هنا يتحول المدرك البصري الى فاعل نفسي من خلال اشارات تنتقل عبر العصب البصري الى الدماغ:

وعن كثبٍ
كان شعر المعلم
يبيضّ من الم
وصوت التلاميذ يشحب 10

فابيضاض شعر المعلم بإيحاءاته البصرية الناصعة يمتد الى معطى نفسي "من ألم" في اشارة الى مخرجات الجنبة النفسية ودلاليا وبصريا، فالألم المجرد يتحول الى مدرك بصري عبر فاعلية اللون ليأطر مشهديه تلك الصورة كذلك "الصوت" المجرد ينتقل تراسلياً من مدرك سمعي الى شخص بصري بحركية الفعل "يشحب" مع ملاحظة ان الفارق بين "يبيض/ يشحب" هو فارق ذهني تصوري فالأول يمكن تصوره ويحيل الى مشهد تصويري مألوف، فيما يبقى الاخر "يشحب" مرتبطا بالعامل النفسي رغم اشارة الشحوب اللونية الا ا نها ظلت عاجزة عن اخراج المعطى الصوتي الى مساحة المنظور البصري ويقتنص الصائغ احيانا اللوازم المتعلقة بالشخص الرئيس للصورة البصرية تاركا للقارئ حرية تشكيلها لونيا ونسقيا وكيفيا وهذا الانفتاح التصويري يدفع بالصور الى اقصى حدودها التشكيلية ومن ثم تعدد حيثيات الصورة وتختلف بصريتها تبعا لذوق وثقافته وانحدار القارئ11:

"وطني لو شغلت بالخلد عنه نازعتني اليه....
عراقية
تتقن الموت والحب
وزنان مختلفان
وعينان واسعتان
وحجل ثقيل
وكحلٌ12

فالمرآة التي تتقن الموت والحب، التي عيناها واسعتان وتضع حجلاً، ثقيلاً، وكحلاً، لا تعطي تصورا فوتوغرافيا واضحاً بقدر احالتها الى نسخ غير محددة من صور شتى رابطها الوحيد سعة العينين، والحجل، والكحل، ومن المعروف ان تلك الاشارات لا تشكل علامات فارقة لمشخص معين، فالصورة هنا يمكن ان تعد بصرية مكنية حملا على الاستعارة المكنية بحذف المشبه به وتبقى "لوازمه" ويبقى على المتلقي انتاج بقية التفاصيل وتشكيل الصورة بصريا

ويقول في موضع اخر:

نحمل وراءك سبورة من قماش قديم
و بيتا من الشعر
لا يخطئ القلب فيه. (13)

ثمة مشهد غائب وصورة غير معلنة، تشيئ بها مفردة ((وراءك))، فحينما يؤثث للصورة الظاهرة من خلال (سبورة من القماش قديم/ وبيتا من الشعر..)) يترك الباب مفتوحا امام صورة الظل المسكوت عنها، وهي مشهد جنازة المعلم في موكب تشييع مهيب، كأنك بكوكبة من التلاميذ يسيرون خلاف جنازة معلمهم حاملين سبورة قديمة تحمل دلالة ثقافية وتربوية واضحة " وبيتا من الشعر كان المعلم يردوه ويلقنه تلاميذه "وطني لو شغلت..."

فالصور المعلنة هي الصورة غير المقصودة التي مثلت مرآة تنعكس عليها مشهدية الصورة الغائبة وهي الصورة التي اراد الشاعر اظهارها والتنويه بها في محاولة منه لفضح ممارسات السلطة والاشارة لدور المعلم في توجيه انظار الناشئة نحو بوصلة الوطن اذا تبرز مقدرة الصائغ في توظيف المشهد البصري الحاضر في خدمة صورة الظل غير المصرح بها.

ثالثاً/ الانفتاح التخييلي للصورة البصرية

ثمة صور بصرية لا تعطي منظورها البصري الا لحالات ترتبط ذهنيا بتصورات سابقة ومفاهيم موروثة اذ يغلب الشاغل الذهني على الشاخص البصري فالصورة فكرة او فلنقل فكرة مصورة وهناك عملية تراسل اشاري متواصلة بين العين والدماغ، العين التي ترصد المنظور، والدماغ الذي يترجمه الى افكار ودلالات، والعكس صحيح فالدماغ من منظور اخر يحاول توظيف الصورة ومعطياتها البصرية لترويج فكرة ما او تشخيص مجرد دلالي معين.(14)

والحقيقة ان هذا النمط من الصور البصرية يحيل برمته الى مشاهد مجاورة فالمقاربة بين المشهد المنظور والمشهد المتصور تمثل مسافة التوتر وبؤرة شعرية مركزة تشتغل تخييلياً على آلية الانزياح وتمظهراته التعبيرية:

ملتبس ابدا

بين وجهين

وجه برئ

وجه مرائي (15)

لم يكن ثمة وجهان (بريء ومرائي) بل وجه واحد ملتبس بينهما لذا يصعب رسم صورة نمطية لهكذا توصيف، فاذا كان اللون الرمادي يمثل حالة ثالثة بين الابيض والاسود فليس هناك صورة لوجه يقف على بيضة القبان بين البريء والمرائي، الا الجمع بين الوجهين للخروج بوجه ثالث هو صورة طبق الاصل عن صورة الوجهين حال التباسهما.

هذه الصورة حقيقية امرها تعد – بصريا – من اصعب الصور واكثرها معاندة على التوصيف، فليس بإمكانك مثلا رسم صورة بين وجهين احداهما ضاحك والاخر باكي، الا ان تداخل بين المشهدين، وهذا ما فعله الصائغ في رحلة البحث عن الذات وتوصيفها، فلا هو بالبريء ولا هو بالمرائي ولا هو بينهما، انما حالة تلابس بين الوجهين تدرك بصريا

يقول في موضوع اخر:

تعّرق للحرب قلبي

كما الام عن المخاض. (16)

إذ يقابل بين صورتين متغايرتين، لا حداث حالة من التراسل التوصيفي بينهما، فعلى الرغم من عدم واقعية الصورة الاولى (تعرق القلب) واتجاه النظر صوب الانزياح الدلالي في فهم كينونتها، الا ان الشاعر يصر على ثبات جانبها الواقعي من خلال ربطها بصورة اخرى ثابتة فعلا، وهذه الاحالة اقصد تثبيت المتخيل تمثل علامة فارقة لدى الصائغ، فالمتوقع تخييل الثابت لإعطائه عمقا دلاليا اكبر الا ان الشاعر يفعل العكس ويلجأ الى تثبيت المتخيل وتشخيص المجرد في لعبة يحسن ادواتها، يقول ايضا:

فأفقتُ

رأيت شموعاً

بباب المعظم موقدةً

وهلالاً يسير على الماء (17)

ينظم مفردات هذه الصورة في عالم حلمي متصور، ف ((افقت)) هنا تحمل منظورا عكسيا فليس هي افاقة من حلم، انما افاقة من واقع بأتجاه عالم تخيلي، فالشاعر يهرب الى ((الرؤيا)) قادما من واقع مرير، ليرى علامات العالم الخارجي مشحونة برؤى افتراضية يؤثث لها ويقدمها بوصفها بديلا افتراضيا عن واقع حقيقي.

فالشموع الموقدة في باب المعظم والهلال الذي يسير على الماء، حاضران خضور ذهني تخيلي، لتنهض الصورة من الداخل باتجاه الخارج وليس العكس، اذ استطاع الداخل اعادة هيكلة المنظور الخارجي وتغيير علامته الفارقة، في مشهد بصري نابض، حيث الشموع الموقدة امام هلال يسير على الماء، اذ جردت الصورة الحلمية التخيلية مشخصات العالم الخارجي من توصيفاتها، واشتغلت على اعادة هيكلتها حلمياً.

وقد نقرأ له:

صاحتْ

انا اقرأ البيت

والتمعت مثل ياقوتة

تحت مشمس ضراوتها. (18)

يؤسس الصائغ – هنا – لمشهده عبر اقتناص ومضات الشاخص البصري ولو لثوان معدودات، ما دام يوحي بجذوة ذلك الشاخص وعمقه البصري، اذ ثمة ثلاثة اركان تتعاضد في بلورة المشهد الخاطف، الذي اقتنصه الشاعر بعينه الفاحصة، اذا تتقابل الياقوتة والشمس في مواجهة حرة قوامها التأثير والتأثر والناتج هو الالتماعة ((والتمعت)) التي تختزل تلك المشهدية وتتكأ عليها اركان الصورة كاملة ومن ثم فأن ((الياقوتة)) في حال التماعها تحت الشمس تمثل نقطة ارتكاز المشهد البصري ومحور دورانه، بوصفه عنصرا متحركا في قبال ثبات الركنين الاخرين (الشمس والياقوتة نفسها خالية من الالتماع). فالالتماع بوميضه البصري، الخاطف، يشكل حركية تعمد الى تفعيل حيوية الصورة واخراجها الى مساحة المنظور البصري، على الرغم من محدودية تلك الحركة – ظاهريا – الا انها مثلت بؤرة توتر عالية الشحنة. وهكذا يمكن للمتلقي ان يعاين – ذهنيا – تلك الصورة بمشهديتها الاخاذة: التماع ياقوته تحت طراوة الشمس، ناهيك عن ايحاءات تلك الصورة بصريا وان لم يصرح بها، فلون الياقوته الحقيقي ولونها الناتج عن الالتماع تحت الشمس غير معلن، الا انها حاضرة بفعل (التصور البصري) المسبق الذي سارع الى رسم تلك الصورة الحية المتحركة في الذهن، مشكلا لمحة بصرية خاطفة مكتنزة دلاليا وبصريا.

ونقرأ له ايضا:

كانت عراقية

وكانت اذا اقبل الحب

او اقبل الموت

ينتابها شغف

مثل قديسة. (19)

ثلاثة مشاهد بصرية في صورة واحدة، تتعاضد وتتآزر لمزيد من الشحن البصري ف((عراقية)) تحيل بشكل تلقائي الى صورة المرأة العراقية بسماتها الظاهرية، المعروفة التي تمثل تصورا معرفيا مسبقا إذ تكفي تلك المفردة الى ان تشير اوتوماتيكيا الى جملة من العلامات السيميائية في مشخص ما، إذ يعمل التصور المسبق عن كينونة ذلك المشخص الى اخراج ملامحه الى مساحة الضوء

بإخراج تلك الملامح من حيزها الذهني الكامن الى مساحة يمكن من خلالها تخيلها بصريا إذ عملت تلك الاشارة على تحويل ((الكامن المعرفي)) الى ((منظور بصري)) فيما ينسج التشخيص اركان الصورة الثانية بتحويل مجردين متقابلين ومتضادين (الحب / الموت) الى مشخصين منظورين بصريا، من خلال اخفاء عنصر الحركية، الذي وظفه الفعل ((أقبل)) المتعلق معرفيا بالمشخصات المحسوسة، فأمكن لنا ان نتصور المجرد شخصيا، وامكن انا ايضا ان نتخيل به لبعض العلاقات البصرية بحسب ثقافة المتلقي وتصوراته المسبقة (20) وهكذا تسمح هذه الصورة للقارئ بالمشاركة في انتاج النص، فصورة الموت وصورة الحب في حالة الاقبال ليست واحدة، انما تخضع لتصورات سابقة، تشكلها عوامل نفسية وبيئية خاضعة لانساق ثقافية مختلفة.

اما في الثالثة تبدو الصورة اكثر وضوحا، اذ يطغى مشهد القديسة ليحيل الى منظور بصري واضح وصريح، وان اشتغل الشاعر على تذويب نمطية الصورة واحالتها دافعا اياها داخل اطار صورة متحركة ((ينتابها شغف))، فالانتياب والشغف كلاهما محركان فاعلان، الاول بفعاليته ذات الطابع التكراري، والاخر ((الشغف)) بانعكاساته البصرية في الملامح والانفعال، فتبدأ الصورة البصرية حركية لتستقر عند ((قديسة)) جامعة المتحرك بالثابت والمألوف بالمتحول.

مع ملاحظة امتداد خطوط التواصل بين ((عراقية)) و((قديسة)) كثابت بصري، وبين ((اقبل الموت / اقبل الحب)) و((ينتابها شغف)) كشاخص حركي بتذويب التصور النمطي للصورتين.

وفي موضع اخر ثمة تقابل متضاد بين مشهدين متعاكسين (مات / لم يبق غير) اذ يتجه الموت للمعلم، فيما يتجه (البقاء) للغبار والكلمات، وما بين المشهدين مساحة غير مسكوت عنها مثلت ثيمة النص وقيمته الفنية:

فالمعلم مات
ولم يبقَ
غير غبار الطباشير
والكلمات. (21)

فموت المعلم بمشهديه الجائزية حياة عبر عنها ببقاء غبار الطباشير والكلمات، الكلمات التي تمثل الثورة والمعرفة والحياة اذن فموت المعلم ما هو الا تحول في اشكال الحياة من شكل منظور الى شكل اخر مدرك وعلى الرغم من خلو الصورة تماما من كل اشارة حركية بوصفها تسدل الستار على فصل دراسي حافل الا ان الحركية التصورية الذهنية تلف اجواء المكان كأني بكركرة الاطفال والهمس وحسيس الدفاتر والكتب يملأ المكان، ليأتي صوت المعلم وكلماته التي استقرت غبارا في ارجاء المكان، لتكتمل الصورة، فالتأثيث واضح وديكورية المشهد التراجيدي جلية، فالفصل فارغ وثمة غبار هنا وهناك وكلمات.

مع ملاحظة ان الشاعر ابقى الكلمات غير مقيدة، اذ لم يشير الى كينونتها هل هي كلمات حية مسموعة ((تتردد)) تصوريا في ارجاء المكان، ام انها كلمات منظورة لفظتها انفاس الطباشير فوق السبورة، وسواء كانت هذه الكلمات او تلك، فإنّ المشهد البصري حاضر بقوة ومفرداته موحية في دلالتها البصرية.

المصادر والاشارات

1- غواية التجريب، مناف جلال، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد،2012: 45.
2- التحليل النقدي والجمالي للأدب، د. عناد غزوان، آفاق عربية، بغداد '22:1985
3- الاعمال الشعرية الكاملة، قصائد، دار الشؤون الثقافية العامة،1992:
4- المصدر نفسه:
5- المصدر نفسه:
6- المصدر نفسه:
7- المصدر نفسه:
8- المصدر نفسه:
9- المصدر نفسه:
10- المصدر نفسه:
11- دير الملاك، ومحسن اطيمش، منشورات وزارة الثقافة والاعلام، دار الرشيد: 250.
12- الاعمال الشعرية:
13- المصدر نفسه:
14- ما لا تؤديه الصفة، حاتم الصكر، دار كتابات، بيروت، ط1993،1: 122-125.
15- الاعمال الشعرية الكاملة
16- المصدر نفسه:
17- المصدر نفسه:
18- المصدر نفسه:
19- المصدر نفسه:
20- الرؤيا في الشعر البياتي، محي الدين صحيي، ط1، دار الشؤون الثقافية العامة، 1987: 24-26.
21- الاعمال الشعرية: